

Մարիամ Վանյան
Երևանի Վ. Բրյուսովի անվան պետական համալսարանի
ասպիրանտ
ORCID ID: 0009-0002-1391-850X
mariamvanyan98@gmail.com
DOI: 10.54503/1829-0116-2026.1-234

ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՀՈՍՔԸ ՈՐՊԵՍ ՄՈՆՏԱԺԱՅԻՆ ՀՆԱՐ ՄԱՅՔԼ ՔԱՆԻՆԳՀԵՄԻ ՎԵՊԵՐՈՒՄ*

Բանալի բառեր – Մ. Քանինգհեմ, Ռ. Համֆրի, Դ. Դեյչես, «Ժամերը», «Ընտրյալ օրեր», «Օրը», մոնտաժ, գիտակցության հոսք:

Հոդվածում ուսումնասիրվում է գիտակցության հոսքը որպես մոնտաժակերտ պատմումի սկզբունք Մայքլ Քանինգհեմի վեպերում: Հիմնվելով ամերիկացի գրականագետ Ռոբերտ Համֆրիի տեսական դրույթների վրա՝ կարելի է պնդել, որ մոնտաժը տեքստում գործում է որպես գիտակցության կազմակերպման հիմնական մեխանիզմ՝ գծային պատումը փոխարինելով մասնատման, միաժամանակության և զուգորդման սկզբունքներով պայմանավորված անցումներով: Վերլուծությունը կենտրոնանում է Քանինգհեմի «Ժամերը», «Ընտրյալ Օրեր» և «Օրը» վեպերի վրա, որտեղ տարածական, ժամանակային և խաչաձև մոնտաժային տեխնիկաները կարգավորում են գիտակցության շարժումը միմյանց հետ անմիջականորեն չկապված կերպարների և պատմության շերտերի միջև: Հարկ է նշել, որ երեք վեպերում էլ մոնտաժային տարբեր հնարների լայն կիրառումը թույլ է տալիս Քանինգհեմին ստեղծել ներքին համաժամեցում տարբեր հոգեբանական վիճակների միջև՝ ձևավորելով ընկալման միասնական դաշտ անգամ պատման խզումների պայմաններում: Այս մոտեցման շնորհիվ մոնտաժը կարելի է դիտարկել որպես գիտակցության արտահայտման և կազմակերպման կենտրոնական սկզբունք:

Mariam Vanyan
PhD student
Yerevan Brusov State University
ORCID ID: 0009-0002-1391-850X
mariamvanyan98@gmail.com

STREAM OF CONSCIOUSNESS AS A MONTAGE TECHNIQUE IN MICHAEL CUNNINGHAM'S NOVELS

Keywords: M. Cunningham, R. Humphrey, D. Daiches, “The Hours”, “Specimen Days”, “Day”, montage, stream of consciousness.

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 13.02.2026 թ.:
Ուղարկվել է գրախոսության 11.03.2026 թ.:

The article examines the stream of consciousness as a montage narrative principle in the novels of Michael Cunningham. Based on the theoretical propositions of American literary critic Robert Humphrey, it can be argued that montage in the text acts as the main mechanism for organizing consciousness, replacing linear narrative with transitions determined by the principles of fragmentation, simultaneity, and juxtaposition. The analysis focuses on Cunningham's novels "The Hours," "Specimen Days," and "Day," where spatial, temporal, and cross-editing techniques regulate the movement of consciousness between characters and narrative layers that are not directly connected to each other. It is worth noting that the extensive use of various montage techniques in all three novels allows Cunningham to create an internal synchrony between different psychological states, forming a unified field of perception in conditions of simultaneous ruptures in the narrative. Due to this approach, montage can be viewed as a central principle of the expression and organization of consciousness.

Мариам Ванян

Аспирант

Ереванский государственный университет имени В. Я. Брюсова

ORCID ID: 0009-0002-1391-850X

mariamvanyan98@gmail.com

ПОТОК СОЗНАНИЯ КАК МОНТАЖНЫЙ ПРИЕМ В РОМАНАХ МАЙКЛА КАННИНГЕМА

Ключевые слова: *М. Каннингем, Р. Хамфри, Д. Дайчес, "Часы", "Избранные дни", "День", монтаж, поток сознания.*

В статье рассматривается поток сознания как принцип монтажного повествования в романах Майкла Каннингема. Основываясь на теоретических положениях американского литературного критика Роберта Хамфри, можно утверждать, что монтаж в тексте выступает в качестве основного механизма организации сознания, заменяя линейное повествование переходами, определяемыми принципами фрагментации, одновременности и сопоставления. Анализ сосредоточен на романах Каннингема «Часы», «Избранные дни» и «День», где пространственные, временные приемы и приемы перекрестного монтажа регулируют движение сознания между персонажами и повествовательными слоями, которые не связаны напрямую друг с другом. Стоит отметить, что широкое использование различных приемов монтажа во всех трех романах позволяет Каннингему создать внутреннюю синхронизацию между различными психологическими состояниями, формируя единое поле восприятия в условиях одновременных разрывов сюжета. Благодаря такому подходу монтаж можно рассматривать как центральный принцип выражения и организации сознания.

Ներածություն

Կինեմատոգրաֆիական արտահայտչամիջոցները գրականության մեջ գործում են որպես գիտակցության հոսքի կառուցման, կազմակերպման և կառավարման համակարգային գործիքներ: Կինոյի և գրականության փո-

խագործությունը 20-րդ դարում ձևավորում է առանձնապես կարևոր հետազոտական դաշտ, քանի որ այդ ժամանակաշրջանում ձևավորվում են նոր գեղագիտական և կառուցվածքային մոդելներ՝ ուղղված սուբյեկտիվ փորձառության և ընկալման մեխանիզմների ներկայացմանը:

Կինոյի հիմնական հնարներից մեկը մոնտաժն է, մինչդեռ «բազմակի դիտումը», «դանդաղեցումները», «մարումները», «խոշոր պլանները», «պանորամային կադրերը» և «ֆլեշբեքերը» կարելի է դիտարկել որպես երկրորդային կամ օժանդակ միջոցներ: Կինեմատոգրաֆիական տեսանկյունից մոնտաժը պատկանում է այն հնարների դասին, որոնք գործածվում են գաղափարների փոխկապակցվածությունը կամ զուգորդային կապերը տեսանելի դարձնելու համար: Այն, ըստ էության, մեկ օբյեկտի կամ երևույթի համակցված, բազմազան դիտարկումների միջոցով բազմակողմանիության դրսևորման մեթոդ է:

Գեղարվեստական տեքստի տեխնիկայի հետ զուգորդում ստեղծելու համար առավել նպատակահարմար է մոնտաժը և դրա երկրորդական հնարները դիտարկել որպես այնպիսի միջոցներ, որոնք առնչվում են կամայական և ավանդական ժամանակատարածական սահմանափակումների հաղթահարմանը կամ վերափոխմանը: Հետևաբար, գիտակցության հոսքի գրականության շրջանակում հնարավոր է խոսել համարժեք արտահայտչամիջոցների առկայության մասին, որոնք գործառութային և կառուցվածքային հարթության վրա իրավամբ կարող են բնութագրվել նույն տերմինաբանությամբ:

Իռլանդացի նշանավոր գրականագետ Դեյվիդ Դեյչեսը, թեև չի օգտվում ուղղակի անալոգիայի տերմինաբանությունից, մանրամասնորեն բացատրում է, թե ինչպես է Վիրջինիա Վուլֆը կիրառում այս մեթոդները իր վեպերում՝ միաժամանակ նշելով, որ Ջեյմս Ջոյսն ամենից հաճախ դիտարկվում է որպես այս մոտեցման ամենավաղ ներկայացուցիչը: Ե՛վ Ջոյսը, և՛ Վուլֆը, ինչպես նաև գիտակցության հոսքի գրականության այլ հեղինակներ դիմում են այս տեխնիկային, քանի որ գիտակցության բնույթն ինքնին պահանջում է շարժում, որը չի համընկնում ժամացույցային ժամանակի խիստ, գծային ընթացքի հետ: Փոխարենն այն պահանջում է առաջ և հետ շարժվելու, անցյալը, ներկան և երևակայական ապագան միախառնելու ազատություն:

Մոնտաժի մասին խոսելիս Դեյչեսը առանձնացնում է դրա երկու հիմնական մեթոդները: Առաջինն այն է, երբ սուբյեկտը մնում է ֆիքսված տարածության մեջ, իսկ նրա գիտակցությունը շարժվում է ժամանակի հարթությունում. հետևանքը ժամանակի մոնտաժն է, այսինքն՝ մի ժամանակի պատկերների կամ գաղափարների վերադրումը մյուսի: Երկրորդ մեթո-

դում ժամանակը մնում է ստատիկ, փոխարենը փոխվում է տարածական տարրը, ինչի հետևանքով ձևավորվում է տարածական մոնտաժը:

Վերջին մեթոդը պարտադիր չէ, որ ներառի գիտակցության ուղղակի ներկայացում, թեև այն հաճախ գործածվում է որպես օժանդակ տեխնիկա գիտակցության հոսքի գրականության մեջ: Այն սովորաբար անվանում են «տեսախցիկի աչք» կամ «բազմակի տեսարան», քանի որ ենթադրում է ժամանակի որոշակի պահին տարբեր պատկերների համընկնում:

Բոլոր կինեմատոգրաֆիական հնարների, մասնավորապես՝ մոնտաժի գլխավոր գործառնությունը շարժման և համակեցության արտահայտումն է: Սրա շնորհիվ է, որ գիտակցության հոսքի գրականության մեջ հեղինակները կարողանում են ըմբռնել ոչ ստատիկն ու ոչ կենտրոնացվածը և վերջիվերջո՝ ներկայացնել մարդկային կյանքի երկակի բնույթը՝ ներքին կյանքը արտաքին կյանքի հետ միաժամանակ՝ այդպիսով հասնելով իրենց հիմնական գեղագիտական նպատակին (Daiches, 1963: 24):

Մայքլ Քանինգհեմի «Ժամերը» վեպի մեծագույն ներշնչանքը Վուլֆի տեքստերն են: Նա ինքն էլ բազմիցս նշել է, որ որևէ այլ գրող այդքան նշանակալի ազդեցություն իր վրա չի գործել, որքան Վիրջինիա Վուլֆը: Սա ակնհայտ է Քանինգհեմի վեպերում թե՛ իմաստային, թե՛ տեխնիկական տեսանկյուններից: Այս ուսումնասիրության շրջանակներում մեզ հետաքրքրում է գլխավորապես տեխնիկականը (չնայած տեխնիկականի միջոցով մասամբ իրագործվում է նաև իմաստային բաղադրիչը), քանի որ գիտակցության հոսքը հենց այն տեխնիկան է, որը Քանինգհեմը փոխառում է Վուլֆից և նորովի կիրառում իր վեպերում: Վուլֆի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը ակնառու կերպով ցույց է տալիս, թե ինչպես է կինեմատոգրաֆիական մեթոդը փոխադրվում գեղարվեստական տեքստ: «Միսիս Դալլուեյ»-ի առաջին էջերում Կլարիսա Դալլուեյին ընթերցողին ներկայացնելու համար կիրառվում է անուղղակի ներքին մենախոսության հիմնական մեթոդը: Ընթերցողը մնում է Կլարիսայի գիտակցության ներսում վեպի առաջին տասնվեց էջերի ընթացքում: Այսպիսով՝ տարածական հարաբերությունը տեքստում ստատիկ է (չնայած Կլարիսան հանգիստ քայլում է Լոնդոնի փողոցներով), մինչդեռ մտավոր շարժումը ինտենսիվ է:

Պատկերների քանակն ու բազմազանությունը, թեմատիկ և ժամանակային առումով, ուշագրավ են: Դրանց համառոտ նկարագրությունն անգամ բացահայտում է բավականին բարդ մոնտաժային էֆեկտ, որտեղ գործածվում է կինեմատոգրաֆիական հնարների մեծ մասը: Միավորող թեման, ինչպես գիտակցության հոսքի գրեթե բոլոր հատվածներում, կերպարի եսակենտրոն գիտակցությունն է:

Կլարիսան մտածում է իր երեկույթի մասին, նկատում է եղանակը, հիշում է քսան տարի առաջ Բուրտոնում անցկացրած պահերը, Պիտեր Ուոլշի հետ զրույցը, պատկերացնում է նրա ապագա այցը և ընկղմվում հիշողությունների, դիտարկումների և զգացմունքների հոսքի մեջ: Այս ամենը կապակցվում է կտրտված մտավոր «հատվածներով» և «մարումներով»:

Մայքլ Քանինգհեմը Վուլֆյան գրչի այս առանձնահատկությունները փոխադրում է իր վեպերի էջերին: «Ժամեր»-ում, օրինակ, հանդիպում ենք նմանօրինակ տեսարանի, երբ հերոսուհին մտքի նույն հաջորդականությամբ պլանավորում է Ռիչարդի մեծարման երեկոն: «Այսօր ինքը երեկույթ կկազմակերպի: Իր բնակարանի սենյակները կողողի ուտեստներով և ծաղիկներով, սրամիտ և ազդեցիկ մարդկանցով: Կօգնի Ռիչարդին անցնել այդ ամենի միջով, կհետևի, որ նա հանկարծ չափից ավելի չհոգնի, իսկ հետո կուղեկցի նրան քաղաքի կենտրոն՝ մրցանակը ստանալու» (Քանինգհեմ ա, 2020: 24):

Այստեղից և հետագայում մինչև Կլարիսայի՝ Ռիչարդին այցելելը, նրան հուզում են ամենատարբեր մտորումներ, որոնք մեկը մյուսից հետո հայտնվում են՝ առանց որևէ տրամաբանական կապի և մի գաղափարային փնջից տանում դեպի մյուսը. «Կլարիսան կայտառ ու ցնծագին տրամադրության մեջ է: Ուրախ է իր հաջողության, իր հարմարավետ կոշիկների համար, թող որ դրանք գնել է, երբ «Barney»-ում զեղչեր էին: Ահա զբոսայգու անկյոտքում անխնամությունը, որը չեն քողարկում անգամ խոտն ու ծաղիկները, ահա թմրադեղ վաճառողները, իսկապես կսպանեն, եթե հարկ լինի և խելագարները՝ շշմած և մոլորված, մարդիկ, որոնցից հաջողությունը, եթե միայն նրանք երբևէ հաջողել են, այլևս երես է թեքել: Բայցևայնպես Կլարիսան սիրում է այս աշխարհը՝ իր բիրտ և անխորտակելի էությամբ հանդերձ, և գիտի, որ ուրիշները՝ հարուստ թե աղքատ, նույնպես սիրում են այն, թեև իրենց սիրո պատճառները ստույգ չեն կարող բացատրել: Այլապես ինչո՞ւ ենք մենք այդքան համառորեն կյանքից կառչում՝ անկախ նրանից, թե որքան ենք նահանջում, որքան կորուստներ ենք ունենում:Եվ Կլարիսան կարծում է, որ պատճառը հենց այս ամենն է՝ բետոնե ճանապարհը, որը ցնցվում է մեքենաների անիվների անվերջանալի հոսքի տակ, շատրվանը, որը պսպղուն ցայտեր է արձակում, երիտասարդ, մերկիրան սղաները «ֆրիզբի» են նետում, փողոցային առևտրականները Պերույից կամ Գվատեմալայից, որոնց արծաթագույն սայլակներից տաք, մսահոտ ծուխ է ելնում, ծերուկները, որ գլուխները տմամբացնելով մեղմ զրուցում են՝ նստած արևագոծ նստարաններին, մեքենաների ազդանշանների մայրունը, կիթառների ծնգծնգոցը, այլ այն ցնցոտիավոր խումբը՝ երեք տղա ու մի աղջիկ, գուցե նրանք «Eight miles high»-ն են նվագում, ծառերի տերևների

մեղմ ցուքը, բժավոր շունը, որ հալածում է աղավնիներին, անցնող մեքենայից լսվող «Always Love You»-ն և կամարի տակ կանգնած սևազգեստ կինը, որ երգում է իիիի» (Քանինգհեմ ա, 2020: 23):

Ռոբերտ Համֆրին *“Stream of Consciousness in the Modern Novel”* աշխատության մեջ առաջին անգամ նշում է մոնտաժի ու գիտակցության հոսքի կապը, դրանց մեկը մյուսից բխելու և փոխներգործության փաստը: Նա վերանայում է Դայչեսի թեզերը և, համաձայնելով դրանց հետ, առաջարկում է ընդլայնել տեքստի ընկալման մեխանիզմները հենց մոնտաժային մեթոդների դիմելով: Սա թերևս մեզ ավելի վստահելի հիմքեր է տրամադրում գիտակցության հոսքը մոնտաժի համատեքստում քննելու համար: Բացի վերը նշված տարբերակներից՝ Համֆրին քննում է նաև այնպիսի հնարավոր մեթոդ, որի դեպքում ժամանակային հարթությունը հարաբերականորեն ստատիկ է, մինչդեռ տարածական հարթությունը գտնվում է մշտական շարժման մեջ: Այս տեխնիկան առավել արդյունավետ կերպով իրագործվում է ժամանակակից պոստմոդեռնիստական արձակի մեջ: Գրականության մեջ այն ծառայում է ոչ թե արտաքին գործողության կազմակերպմանը, այլ գիտակցության հոսքի շարժման վերահսկմանը՝ ընթերցողին առաջարկելով միաժամանակ տարբեր տարածքներում ծավալվող, սակայն նույն ժամանակային առանցքի շուրջ համախմբված հոգեվիճակների շղթա (Humphrey, 1954: 34):

Այս մեթոդի առավել ամբողջական կիրառություններից մեկը կրկին առկա է Քանինգհեմի «Ժամեր»-ում: Վեպը կառուցված է որպես եռամաս հյուսվածք (տրիպտիխ), որի կենտրոնում երեք կանանց ճակատագրերն են՝ Վիրջինիա Վուլֆի, Լորա Բրաունի և Քլարիսա Վոնի: Թեպետ նրանց պատմությունները տեղի են ունենում տարբեր ժամանակաշրջաններում և տարբեր տարածքներում, դրանք ընթանում են ներքին համաժամանակության սկզբունքով: Մոնտաժային կառուցվածքը թույլ է տալիս ընթերցողին ընկալել հերոսուհիների կյանքը ոչ որպես առանձին պլոժետային գծեր, այլ որպես մեկ ընդհանուր հոգեբանական և իմաստային հարթության տարբեր դրսևորումներ:

Քանինգհեմը մոնտաժը կիրառում է հիմնականում տարածական սկզբունքով՝ հերթագայելով տեսարանները և ներքին մենախոսությունները այնպես, որ գործողությունը կարծես «կտրվում» է մեկ գիտակցությունից և անմիջապես տեղափոխվում մյուսը: Այս անցումները հաճախ չեն ուղեկցվում բացատրություններով, ինչի արդյունքում ընթերցողը հայտնվում է մի իրավիճակում, երբ ստիպված է ինքնուրույն վերականգնել կապերը: Այդ կերպ մոնտաժը դառնում է ոչ միայն կառուցվածքային, այլև ընկալողական մեխանիզմ: Ինչպես արդեն նշեցինք, Համֆրիի առաջ քաշած

դրույթներից կարելի է ենթադրել, որ «Ժամերում» գիտակցության հոսքը դառնում է մոնտաժի հիմնական արտահայտչամիջոց: Վեպի երեք հերոսուհիների մտքերը ներկայացվում են կտրտված, հաճախ անավարտ, երբեմն էլ՝ ասոցիատիվ և անկանոն ձևով: Սակայն այս անկանոնությունը խիստ պայմանական է. մոնտաժային կառուցվածքը ենթարկվում է ներքին տրամաբանության, որի առանցքում գտնվում են ժամանակը, մահվան գաղափարը, կյանքի կրկնվող ռիթմը և գրականության գոյաբանական դերակատարումը:

Գիտակցության հոսքը նկատելի է նաև Քանինգհեմի՝ ավելի ուշ շրջանի վեպերից մեկում՝ «Ընտրյալ Օրեր»-ում (Cunningham բ, 2007, մեջբերումների թարգմանությունը՝ հոդվածի հեղինակից), և շատ հաճախ այստեղ ևս ունի մոնտաժային բնույթ: Դիտարկենք կարևոր մի դրվագ. «Լուկասը չէր կարծում, որ քնած է: Նա չէր կարծում, որ երազ է տեսնում: Սակայն նա կարողանում էր տեսնել այն, ինչ սովորաբար երազներում տեսնում էր: Նա տեսնում էր, որ ցավի վարագույրից դուրս, սենյակի պատերից դուրս, հիվանդանոցն էր՝ իր համբերատար վիրավորված աղաչանքներով և լացող մարդկանցով: Հիվանդանոցից դուրս քաղաքն էր՝ իր տներով ու գործարաններով, իր փողոցներով, որտեղ Ուոլթը քայլում էր՝ հիանալով ամեն ինչով, իրենց քրտնած դարբիններով, փետրավոր գլխարկներով զբոսնող կանանցով, երկնքում պտտվող ճայերով: Քաղաքից դուրս գիրքն էր, որը հորինեց այն, ինչ Ուոլթը տեսնում և սիրում էր, քանի որ գիրքը սիրում էր Ուոլթին և ուզում էր նրան հիացնել: Գրքից դուրս... կա՞ր արդյոք գրքից դուրս ինչ-որ բան: Լուկասը չէր կարող վստահ լինել: Նա կարծում էր, որ տեսնում է մի հեռավորություն, մի անսահմանություն, որը գրքում էր և դրանից դուրս: Նա կարծում էր, որ տեսնում է դաշտեր և լեռներ, անտառներ և լճեր, չնայած դրանք այնպիսին չէին, ինչպիսին երևում էին նկարներում: Նկարներից նա մտածել էր, որ դրանք հարթ և մռայլ են, բոլորը մռայլ կանաչներով և թափանցիկ, մակերեսային կապույտներով: Նա հիմա տեսնում էր, որ դրանք կենդանի են և փայլուն գույներով: Կային խոտի օվկիանոսներ, որոնք տատանվում էին: Կային կուրացնող սպիտակ լեռներ» (Cunningham բ, 2007: 74):

Քանինգհեմը այս հատվածում միայն տարածական ուժեղ ազդակներ է նշում, որոնք ծառայում են գլխավոր հերոսի և տեղի՝ այս դեպքում Բրոդվեյի, կամ իր կարդացած գրքից դուրս հեռու մի բանի միջև մոնտաժմանը:

Հետո Լուկասի մտքերն ավելի են խառնվում, և այն, ինչ կարդում ենք, կարծես անհեթեթ է սկսում թվալ, բայց նայնպես հասկանալի է դառնում, որ գործ ունենք գիտակցության հոսքի դասական արտահայտման հետ: «Մեռյալները մտել էին մթնոլորտ: Լուկասը դա գիտեր նույնքան վստահ, որքան

այն, որ Սայմոնը ներկա էր իր բարձի մեջ: Ամեն շնչով Լուկասը մեռյալներին կլանում էր իր մեջ: Սա նրանց դառը համն էր. այսպես էին նրանք պառկած՝ մոխրագույն ու տաք՝ լեզվի վրա: Լուկասը շարունակում էր ձեռքով անել ամբոխի մեջ գտնվող տղամարդուն: Հանկարծ թվաց, որ Ուոլթը պետք է տեսներ նրան, պետք է գար նրա մոտ և շուտով: Ուոլթը պետք է նրան տանի գետի ափ, ցույց տա ճանապարհը դեպի խոտը:

Ուոլթը նրան չնայեց, ոչ էլ սգացող սուրբը: Շատ բան կար տեսնելու: Լուկասը տեսավ, ինչպես բոլորը պետք է տեսնեին, ամբոխ և բոցավառվող շենք, մի հսկայական ու հմայիչ ամբողջականություն, որի մեջ մի տղա թափահարեց իր ձեռքը» (Cunningham p, 2022: 124):

Վերադառնալով Համֆրիի տեսությանը՝ նշենք, որ նա կիրառում է նաև խաչաձև մոնտաժ տերմինը, որը, ըստ երևույթի, ժամանակատարածական մոնտաժային ելևէջների արդյունք է, դրանցից բխած անխուսափելի հնար, որի միջոցով ակնհայտ է դառնում, որ հերոսուհիների հոգեվիճակները փոխկապակցված են՝ անկախ ժամանակային հեռավորությունից (Humphrey, 1954: 49):

Օրինակ՝ Վիրջինիա Վուլֆի առավոտյան մտավոր պայքարը գրելու և ապրելու միջև մոնտաժվում է Լորա Բրաունի առօրյա տան լռության և ճնշող հանգստության հետ, իսկ վերջինիս հոգեկան փակուղին՝ Քլարիսա Վոնի քաղաքային շարժուն կյանքի ներսում ապրող նույնատիպ գոյաբանական դատարկության հետ: Այս համադրությունը ստեղծում է «մեկ ժամի» զգացողություն՝ որպես հոգեբանական և ոչ թե ժամացուցային միավոր:

Մոնտաժի այս մեթոդը թույլ է տալիս Քանինգհեմին խուսափել ավանդական սյուժետային զարգացումից: Փոխարենը ընթերցողին առաջարկվում է պատկերների, մտքերի և հույզերի հաջորդականություն, որոնք իրենց վիզուալ և կինեմատոգրաֆիական բնույթով հիշեցնում են կադրերի հերթագայություն: Յուրաքանչյուր գիտակցության հոսքի հատված ինքնին կարող է առաջ մղել սյուժեն, սակայն ստեղծում է հստակ պատկեր, կարճատև, բայց խորը տպավորություն, որը միավորվում է ընդհանուր իմաստային դաշտում:

Այս առումով Քանինգհեմը շարունակում և վերաիմաստավորում է Վիրջինիա Վուլֆի կիրառած մոնտաժային և հոսքային տեխնիկաները՝ դրանք տեղափոխելով պոստմոդեռնիստական հարթություն: Եթե Վուլֆի մոտ մոնտաժը հաճախ ծառայում էր գիտակցության սահուն շարժմանը հետևելուն, ապա Քանինգհեմի վեպում այն դառնում է գիտակցության կտրտվածության և կյանքի մեկ հատվածավորված բնույթի արտահայտություն:

Ինչ վերաբերում է «Ընտրյալ Օրեր»-ին, ապա այստեղ ևս գործ ունենք բազմաշերտ սյուժեի և ժամանակային տարբեր միավորների խաչաձևման հետ, ինչն էլ ինքնին ենթադրում է խաչաձև մոնտաժ: Վեպի առաջին մասում Քանինգհեմը կիրառում է այն մոնտաժային տեխնիկան, որի դեպքում ժամանակը հարաբերականորեն ստատիկ է, իսկ տարածությունը՝ շարժման մեջ, և որը Ռոբերտ Համֆրին նկարագրում է որպես գիտակցության հոսքի կառավարման հատուկ ձև (Humphrey, 1954: 50): Գործողությունները հիմնականում սահմանափակված են նույն ժամանակային միջակայքով (արդյունաբերական Նյու Յորքի աշխատանքային օրը), սակայն գիտակցությունը անդադար տեղափոխվում է տարբեր տարածքների և հոգեվիճակների միջև: «Քեթրինը այդպես էլ ոչ մի բառ չասաց, մինչ նրանք քայլում էին: Լուկասը նույնպես ստիպում էր իրեն լուռ մնալ: Նրա տունը գտնվում էր երեք թաղամաս դեպի հյուսիս՝ հինգերորդ փողոցում: Նա ուղեկցեց նրան մինչև շքամուտք, և նրանք միասին մի փոքր կանգնեցին այնտեղ կոտրված դռան առջև:

Լուկասի և Քեթրինի միջև այլ լռություն տիրեց, քան այն, որով նրանք քայլում էին մինչ այդ: Լուկասը կարծում էր, որ ժամանակն է ինչ-որ բան ասելու, և ոչ այնպես, ինչպես գրքում: Նա հարցրեց.

- Քեզ հետ ամեն բան լավ է:

Քեթրինը ծիծաղեց լուռ, տրտնջացող ծիծաղով, և նրա նախաբազկի մազերը շարժվեցին:

- Այդ ես պետք է քեզ այդ հարցը տամ: Լավ եղիր:

- Այո, այո, ես լավ կլինեմ» (Cunningham p, 2007: 64):

Լուկասի ներքին ընկալումը գործարանի մեքենաների ռիթմի, ձայների և մեխանիկական շարժման մասին մոնտաժվում է Քեթրինի լռակյաց, գրեթե անշարժ ներկայության հետ: Այստեղ արտաքին գործողությունը նվազագույն է. փոխարենը ընթերցողը ստանում է հոգեվիճակների շղթա, որտեղ յուրաքանչյուր տարածք (գործարան, տուն, փողոց) դառնում է գիտակցության արտահայտման հարթություն: Տարածական փոփոխությունը չի ծառայում սյուժեի առաջնությանը, այլ վերահսկում է ներքին լարվածության աճը:

Քանինգհեմը չի բացատրում այդ անցումները. Գիտակցության «կտրտված» շարժումը տեղի է ունենում մոնտաժային կտրուկ տեղափոխություններով: Արդյունքում ընթերցողը ստիպված է ինքնուրույն վերականգնել հոգեբանական կապերը՝ հասկանալով, որ տարբեր տարածքներում գտնվող կերպարների ներքին վիճակները ոչ թե զուգահեռ են, այլ համաժամանակյա: Սա հենց այն մեթոդն է, որի մասին խոսում է Համֆրին՝

նշելով, որ մոնտաժը ժամանակակից արձակում դառնում է ընկալողական մեխանիզմ և ոչ թե միայն կառուցվածքային հնար:

Խաչաձև մոնտաժման մոդելը դիտարկելի է նաև Քանինգհեմի վերջին՝ «Օրը» (Cunningham գ, 2023, մեջբերումների թարգմանությունը՝ հոդվածի հեղինակից) վեպում: Այստեղ էլ թեև Քանինգհեմը մնում է գիտակցության հոսքի՝ մոնտաժային կառուցվածք ձևավորելու գործառնության դաշտում, նկատելի է հեղինակի՝ տեքստի կառուցման համար նախընտրելի արտահայտչական հնարների կիրառումը: Վեպը կառուցված է երեք համանուն օրերի շուրջ (Before, During, After), որոնք ձևականորեն ներկայացվում են որպես նույն օր, սակայն իրականում արտահայտում են տարբեր հոգեբանական և գոյաբանական վիճակներ: Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի այն տեսարանները, որոնք պատմում են գլխավոր հերոսներ Իզաբելի և Դենիի մասին: Վերջիններս ամուսիններ են, միմյանցից մեկուսացված՝ նրանք փորձում են վերագտնել իրենց համակեցության բանալին քովիդյան հանգամանքներում, որոնք կազմաքանդում են ամուսինների հարաբերությունները: Նման սյուժետային իրողությունն այլ է դարձնում քանինգհեմյան մոնտաժի իմաստային բաղադրիչը. եթե նախորդ վեպերում հեղինակը միմյանց հետ ազգակցական կամ ընտանեկան կապեր չունեցող հերոսների է միավորում մոնտաժային հնարների դիմելով, ապա «Օր»-ում մոնտաժը ժամանակին որպես մեկ միավոր (պայմանականորեն դիտարկենք ամուսնական զույգը որպես այսպիսին) ընկալվող կառույցի վերակերտման, վերամիավորման և վերաիմաստավորման մեջ է: Նշվածին ավելացնում ենք նաև հասարակական պայմանների հետևանքով առաջացած տարածական սահմանափակումը, և համոզվում, որ խաչաձև մոնտաժը վեպում դրսևորվելու կատարյալ հնարավորություններ ունի: Ահա վեպի սկզբի մի քանի էջերից հատվածներ, որոնք լավագույնս ցույց են տալիս վերը նշվածը. «Իզաբելի և Դենի բնակարանը գրեթե կիսով չափ հավաքած էր, երբ երեխաները եկան և սկսեցին այն քանդել» (Cunningham գ, 2023: 17): «Եվ այսպես, Իզաբելը, Դենը և երեխաները դեռ ապրում են չափազանց փոքր բնակարանում, որը նախատեսված էր ժամանակավոր լինելու համար...» (Cunningham գ, 2023: 18): «Հյուրասենյակը, որտեղ Իզաբելն ու Դենը դեռ ապրում են, մնում է կախված իր «ոչ այստեղ, ոչ էլ այնտեղ» վիճակում:

Իզաբելը պատկերացնում է իրեն այստեղ՝ աստիճանների վրա նստած՝ տարիներ շարունակ: Նա կարող է լինել եվրոպական ֆիլմի հերոսուհի՝ «Կինը աստիճանների վրա»: Կին, որը կաթվածահար է եղել իր սեփական եսասիրությունից և աննշանությունից, կին, որը գիտեր, որ պետք է սիրեր իր կյանքը ավելին, քան իրականում էր, բայց, կարծես, չէր կարողանում սի-

րել իր կյանքը մի քանի տարօրինակ, աննշան միջադեպերից այն կողմ» (Cunnigham գ, 2023: 20):

«Նա չի կարողացել լինել այն կինը, ով միշտ կարողանում էր կատակել դժվարին ժամանակներում, որի պահի տակ կազմակերպվող ընթրիքները լեզենդար են իրենց ընկերների շրջանում: Դենը նույնպես չի խոսում նրա հետ այդ մասին» (Cunnigham գ, 2023: 22):

«Փաստ է, որ Իզաբելն ու Դենը բաժանման եզրին են եղել իրենց հանդիպման պահից ի վեր, երբ Դենը պնդում էր, որ Իզաբելի կասկածները պարզապես մի աղջկա վախկոտություն էին, ով, ինչպես Դենն էր ասում, երբեմն կարող էր մի փոքր չափազանց խելացի լինել իր բարօրության համար, մի աղջկա, ով պետք է հաշտվեր այն փաստի հետ, որ Դենը պարզապես գիտեր, որ սա ճիշտ է. այն բանից հետո, երբ Իզաբելը, սպառնելով իր սեփական կասկածները, որոշեց համաձայնվել: Ինչպե՞ս կարող էր Դեն Բիրնի նման վստահ, քաղցրահոտ և չարաճճիորեն քաղաքավարի մեկը սխալվել» (Cunnigham գ, 2023: 22):

Ստացվում է, որ Դենիի և Իզաբելի առօրյա ընտանեկան միջավայրը՝ բնակարանը, խոհանոցը, պատշգամբը, մոնտաժվում է ոչ թե գործողությունների հաջորդականությամբ, այլ նրանց ներքին ռեակցիաների, լռությունների և չարտահայտված մտքերի միջոցով: Տարածությունը կարծես նույնն է մնում, սակայն այն «լցվում» է տարբեր հոգեմիճակներով՝ վախ, հոգնածություն, ապագայի հանդեպ անորոշություն: Այդպիսով նույն ֆիզիկական միջավայրը դառնում է բազմաշերտ հոգեբանական տարածք:

Ամփոփելով կարելի է պնդել, որ Քանինգհեմի գեղարվեստական մտածողության մեջ մոնտաժը ոչ թե հավելյալ տեխնիկա է, այլ տեքստի կառուցման հիմնարար սկզբունք: Ժամանակի և տարածության խաչաձևումը, գիտակցության հոսքի կառավարումը և տեսարանների կտրուկ անցումները ձևավորում են մի գեղագիտական կառուցվածք, որն իր բնույթով խորապես կինեմատոգրաֆիական է և միաժամանակ՝ գրական:

Գրականության ցանկ

1. **Քանինգհեմ Մ.**, Ժամերը, Ե., «Դարակ», 2020, 238 էջ:
2. **Cunningham M.**, Day, New York, Random House, 2023, 288 p.
3. **Cunningham M.**, Specimen Days, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, 351 p.
4. **Cunningham M.**, The Hours, London, Picador, 2000, 238 p.
5. **Daiches D.**, Virginia Woolf, New York, A New Directions, 1963, revised edition, 169 p.
6. **Humphrey R.**, Stream of Consciousness in the Modern Novel, Berkeley, University of California Press, 1954, 136 p.

References

1. **Kaningham M.**, Zhamery [The Hours], Ye., «Darak», 2020, 238 ej (in Armenian).
2. **Cunningham M.**, Day, New York, Random House, 2023, 288 p.
3. **Cunningham M.**, Specimen Days, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, 351 p.
4. **Cunningham M.**, The Hours, London, Picador, 2000, 238 p.
5. **Daiches D.**, Virginia Woolf, New York, A New Directions, 1963, revised edition, 169 p.
6. **Humphrey R.**, Stream of Consciousness in the Modern Novel, Berkeley, University of California Press, 1954, 136 p.

Մարիամ Վանյան – ասպիրանտ, դասախոս Բրյուսովի անվան պետական համալսարանում: Գիտական հետաքրքրությունների ոլորտը ներառում է անգլիալեզու գրականությունը, գրականության տեսությունը և գրականագիտության հիմնահարցերը: Հեղինակ է երկու գիտական հոդվածների, որոնք հրապարակվել են գիտական մամուլում:

ORCID ID: 0009-0002-1391-850X
mariamvanyan98@gmail.com

Mariam Vanyan – PhD student, lecturer at Bryusov State University. Her scientific interests include English-language literature, literary theory, and key issues in literary studies. She is the author of two scientific articles published in academic journals.

ORCID ID: 0009-0002-1391-850X
mariamvanyan98@gmail.com

Мариам Ванян – аспирантка, преподаватель в Государственном Университете имени Брюсова. Ее научные интересы включают англоязычную литературу, теорию литературы и ключевые вопросы литературоведения. Она является автором двух научных статей, опубликованных в академических журналах.

ORCID ID: 0009-0002-1391-850X
mariamvanyan98@gmail.com